

ANTECEDENTES DE «CARLOS EL PERSEGUIDO», COMEDIA DE LOPE DE VEGA

M^a Concepción GARCÍA SÁNCHEZ
Instituto N. S^a de la Cabeza
Andújar (Jaén)

La 'novella' italiana ha sido para la tradición literaria española, tanto novelística, como teatral, fuente de inspiración. Uno de los 'novellieri' más leído y estimado por los españoles fue Matteo Bandello. Sus obras circulaban en España desde mediados del s. XVI. Lope, probablemente, lo admiraría o, en el peor de los casos, lo conocería, pues muchas de sus comedias han sido tomadas de esta fuente¹.

De acuerdo con Menéndez y Pelayo², de las doscientas catorce novelas escritas por Bandello, sólo una pequeña parte fue traducida al español, concretamente catorce³. El impresor fue Vicente de Millis Godínez, que las publicó en 1589 en Salamanca⁴. Éste no se sirvió del original italiano, sino de una traducción francesa hecha por Pedro Boaiustau y Francisco de Belleforest y la retocó con comentarios propios. Censuró y eliminó algunas expresiones que se habían utilizado en francés, explicando que algunas cosas que suenan bien en esta lengua son malsonantes y faltan al decoro en español.

La historia que sirvió de base para *Carlos el perseguido* no se publicó en las *Historias trágicas exemplares*, aunque parece claro que Lope conoció la 'novella' narrada por Bandello. Con estas palabras lo afirma Othón Arróniz: «El tema viene de la Novela

¹ Sirvan como ejemplo, entre otras, las siguientes obras: *El castigo sin venganza*, *El villano en su rincón*, *La viuda valenciana*, *Si no vieran las mujeres*, *El mayordomo de la duquesa Amalfi* y la comedia de la que trato: *Carlos el perseguido*.

² *Orígenes de la novela*, III, Buenos Aires, Emecé, 1945, pp. 35 y ss.

³ *Ibidem*, pp. 36-37.

⁴ Véase nota 9.

5ª de la Parte Cuarta de Bandello»⁵. Probablemente leyó una edición escrita en italiano, de las muchas que circularon en España desde mediados de siglo⁶. La más conocida y cuidada fue la dirigida por Alfonso de Ulloa e impresa por Camilo Franceschini en Venecia en 1556⁷. Cuando Vicente de Millis publicó *Historias trágicas exemplares*, en 1589, los dramaturgos habían utilizado ya los temas de las 'novelle' de Bandello para trasladarlos a la escena⁸. Simultáneamente, los novelistas, como, por ejemplo, Timoneda (*El Patrañuelo, Sobremesa y alivio de caminantes*), explotan los temas de los 'novellieri', aunque normalmente los dramaturgos se apoderan en primer lugar de los asuntos de las 'novelle'.

Lope tomó casi literalmente el asunto de *Carlos* de la 'novella' que narra la historia de la adúltera duquesa de Borgoña. La trama tiene una larga tradición; a ella alude Boccaccio al final de la jornada III del *Decamerón*, cuando escribe: «Dionneo e Fiammetta cominciarono a cantare di Messer Guglielmo e della Dama del Vergiù. Messer Guglielmo è un nome inventato, ma la Dama del Vergiù (Verzière, Giardino) è un 'cantare' italiano rifalto su un poemetto francese del secolo XIII, *La Chastelaine de Vergi*. Ad esso si rifece Margherita di Navarra nelle LXX dell'*Heptameron* e quest'ultima il Bandello presente e seguì»⁹.

⁵ O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 298.

⁶ Lope de Vega leería el texto en italiano, tal y como le ocurrió con el *Decamerón*, aunque posteriormente conociera la traducción de Bouaistuaui. Véase V. F. Dixon, «Lope de Vega no conoció el *Decamerón* de Boccaccio», *El mundo del teatro español. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Otawa Hispanic Studies 3, Dovehouse Editions, Canadá, 1989, pp. 185-196.

⁷ Arróniz, *Op. cit.*, p. 69.

⁸ Cfr. M^a Teresa Cabello, «*Carlos el perseguido*: una cala en el teatro de Lope de Vega», *Annali*, XXIX, 2, 1987, pp. 315-323; en concreto la página 316. Lope no utilizó la obra de Millis Godínez, tal y como apunta esta autora, ya que en dicha obra no figura la traducción de la 'novella' de la que se sirvió Lope de Vega.

⁹ Esta cita está tomada de Giambattista Salinari (ed), *Novelle del cinquecento*, II, Tipografia Tironese, Italia, 1955, p. 216.

La relación entre *La Châtelaine de Vergy* y *Carlos el perseguido* ha sido estudiada por Baulier. En su estudio concluye: «Estos episodios parecen en parte inspirados por una novela italiana de Bandello (parte IV, novela 5^a), que trata del mismo argumento que *La Châtelaine* y que podía ser mucho más fácilmente conocida por Lope de Vega que la obra del poeta francés»¹⁰.

Creo que Lope conoció la 'novella' de Bandello y no se basó, por tanto, directamente en *La Châtelaine de Vergy* ni en el *Heptamerón*. Además, como demuestra Manuel Alvar, Lope de Vega leía el italiano y no el francés¹¹.

He comparado los cuatro textos (*La Châtelaine de Vergy*, la historia LXX del *Heptamerón*, la 'novella' de Bandello y *Carlos el perseguido*) y, tras su lectura, se puede corroborar la afirmación anterior. Lope aportó algunas novedades en su texto, los desenlaces son diferentes y las relaciones de parentesco cambian; pero, en líneas generales, es fiel a su fuente, aunque da a su texto tintes propios¹²: los personajes principales están mejor caracterizados, el espectador (o posible lector) los puede conocer mejor, desde su nombre hasta su personalidad.

Las innovaciones de Lope son:

1. El amor de Ludovico por Leonora.
2. El amor de Feliciano por Leonora.

¹⁰ «A propósito de *El perseguido* de Lope», *RFE*, 1941, XXV, pp. 523-527. No estoy de acuerdo con las palabras con las que este crítico inicia su artículo: «*El perseguido*, una obra de juventud de Lope, con fecha de 1590, puede tener una posible fuente en la Edad Media, con un pequeño poema del siglo XIII, *La Châtelaine de Vergy*, con el cual existe una semejanza casi completa».

¹¹ Manuel Alvar, «Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*», en «*El castigo sin venganza*» y *el teatro español*, Ricardo Doménech (ed), Madrid, Cátedra, 1987, pp. 209-222.

¹² Discrepo de M^a Teresa Cabello cuando dice que «no sería exagerado afirmar que el cuento italiano le serviría no más que como argumento, como portador de una anécdota que él se encargaría de revestir con suntuosos ropajes» (art. cit., p. 318). Lope, en este caso, por desgracia, copia casi literalmente parlamentos y diálogos de los personajes de la 'novella' de Bandello. Por otra parte, el eje central de la comedia es el mismo que el de la obra de Bandello: el amor ilícito de la duquesa por el joven.

3. La guerra entre el duque de Borgoña y el rey de Francia, los preparativos de ésta y el desenlace.

4. El episodio de los pajes y el loco¹³.

5. Los esfuerzos de la duquesa por deshonorar a Carlos, protagonizados por el loco, Prudencio, Feliciano y Ludovico.

6. El intento fallido de matar a Grimaldico, a Carlos y al duque.

7. El uso del disfraz (en este caso es el herreruero el que sirve para que se oculten los personajes).

8. La aparición de las monedas (nobles, escudos, blancas) como un concepto de compra-venta.

9. La creación de otro personaje femenino ajeno a la intriga amorosa: Camila.

10. El destierro de la duquesa y el de Ludovico.

11. Le da nombre propio a todos los personajes y caracteriza a los más importantes.

Por otra parte, Lope toma algunos episodios y elementos de Bandello:

1. Las negociaciones del duque con los embajadores del rey de Francia¹⁴.

2. Las gestiones de la duquesa para que el duque interrogue insistentemente a Carlos con el fin de conocer la dama a la que ama.

3. El apellido de Carlos: Valdreio¹⁵.

4. Todo lo relativo a los matrimonios secretos.

¹³ El loco, Carino, se podría considerar como un antecesor de la figura del donaire. (Véase M^a Teresa Cabello, *art. cit.*, p. 322.)

¹⁴ Este elemento no es creado por Lope, como afirma M^a Teresa Cabello, (*art. cit.*, p. 318), sino que él lo desarrolla dando lugar a una guerra.

¹⁵ Desde el principio de la comedia de Lope se habla de la «condición humilde» de Carlos (v. 212), condición que no es tan definitiva, ya que al final de la obra nos enteramos de que su padre, Carlos Valdreio, era tío del duque Arnaldo. Conscientemente, el público espera algo parecido, porque, si no ocurriera así, los amores entre Leonora y Carlos no podrían acabar bien.

Los elementos de Bandello de los que prescinde Lope de Vega son:

1. El duque no parte para Tierra Santa, ni es fundador de un convento, ni ingresa en éste.
2. La fiesta que desencadena la muerte de los amantes y de la duquesa.
3. La conclusión de la 'novella'.
4. No aparece el hermano del duque, ni se habla para nada de los dos castillos que le deja en herencia.

Los cuatro textos señalados coinciden en el esbozo general del tema¹⁶:

1. La acción se sitúa en el ducado de Borgoña.
2. La duquesa declara su amor al joven, que no le corresponde porque está comprometido, en secreto, con otra dama.
3. El duque se deja convencer 'fácilmente' por su mujer y duda del joven.
4. Un perro y sus ladridos son las señales de los amantes.
5. El duque se esconde tras un árbol en el jardín para asistir a la cita amorosa.
6. La duquesa se venga de la joven, aludiendo al perro, a sus ladridos y al jardín, para hacerle comprender que conoce su historia amorosa.

¹⁶ Las ediciones que manejo son:

a) Anónimo, *La Châtelaine de Vergy. Poème de XIII^e siècle*, ed. por G. Raynaud y revisado por L. Foulet, París, Champion, 1979.

b) María o Margarita de Navarra, *Heptamerón*, Barcelona, Bruguera, 1972, (narración LXX, pp. 376-393).

c) Matteo Bandello, *Novelle del cinquecento*, ed. de G. Salinari, volume secondo, Tipografia Tironesse, Italia, 1955. (Novelle VI, parte IV, pp. 216-246).

d) Lope de Vega, *Carlos el perseguido*. Me baso en la copia hecha por Ignacio de Gálvez, realizada en 1762 y descubierta por Agustín González de Amezúa, (véase su libro *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945).

Las voy a denominar a partir de este momento, respectivamente: *Châtelaine*, *Heptamerón*, la 'novella' y *Carlos*.

7. Hay un destierro: en *Carlos*, el de la duquesa; en las otras tres, el del duque, aunque en el *Heptamerón* y en la 'novella' éste regresa.

Algunas semejanzas y diferencias entre los cuatro textos son las siguientes:

1. En *Carlos*, las palabras de la duquesa con las que inicia la comedia (vv. 1-35) sirven para poner en antecedentes al espectador del amor que siente ésta por Carlos. Este principio se asemeja bastante al del *Heptamerón*:

«La duquesa de Borgoña, no contenta con el amor que le profesaba su marido, se enamoró de tal manera de un caballero, que, no pudiendo hacérselo comprender con gestos y miradas, se le declaró de palabra, lo que tuvo un mal fin».

Este 'mal fin' se observa más claramente en la «introducción» de los dos textos restantes. En la 'novella', se nos dice:

«Lungo, fortunato e segreto amore di dui amanti, che in grande gioia vissero congiunti insieme per nodo maritale. Scopertosi per il caso loro, per malihnità de la duchessa di Borgogna, amendui miseramente se ne marirono».

Como se ve, ya en la 'novella', desde el principio, se nos pone en antecedentes de que la historia habla de dos amantes y no sólo de la duquesa de Borgoña, al igual que en la *Châtelaine*:

Une maniere de gent sont	
qui d'estre loial samblant font	
et de si bien conseil celer	
qu'il se covient en aus fier;	4
et quant vient qu'aucuns s'i descuevre	
tant qu'il sevent l'amor et 'uevre,	
si l'espandent par le país,	
puis en font lor gas et lor ris.	8
Si avient que cil joie en pert	
qui le conseil a descouvert,	
quar, tant com l'amor est plus grant,	
sont plus mari li fin amant	12

quant li uns d'aus de l'autre croit
 qu'il ait dit ce que celer doit;
 et sovent tel meschief en vient
 que l'amor faillir en convient 16
 a grant dolor et a vergoingne,
 si comme il avint en Borgoingne
 d'un chevalier preu et hardi
 et de la dame de Vergi 20
 que li chevaliers tant ama
 que la dame li otria
 par itel couenant s'amor
 qu'il seüst qu'a l'eure et au jor 24
 que par lui seroit descouverte
 lor amor, que il avroit perte
 et de l'amor et de l'otroi
 qu'ele li avoit fet de soi 28
 Et a cele amor otroier
 deviserent qu'en un vergier
 li chevaliers toz jors vendroit
 au terme qu'ele li metroit, 32
 ne ne se mouvroit d'un anlet
 de si que un petit chienet
 verroit par le vergier aler;
 et lors venist sanz demorer 36
 en sa chambre, et si seüst bien
 qu'a cele eure n'i avroit rien
 fors la dame tant seulement.
 Ainsi le firent longuement, 40
 et fu lor amor si celee
 que fors aus ne le sot riens nee.

En los tres textos, en *Carlos* no, al ser dialogado, aparece un «nuevo personaje»: el narrador. Quizá el más logrado sea el de la 'novella', pues éste se hace sentir y nos explica que para complacer al señor Pirro y a una dama va a contar una historia de amor. Hace, incluso, un juicio de valor sobre éste: el amor es un juego peligroso que encadena al que en él cae. Sitúa, además, la historia en un tiempo y lugar determinados: la época de sus abuelos y en el ducado de Borgoña, más concretamente en el Castillo de Argilli.

Algo parecido ocurre con el cuento del *Heptamerón*. Unos personajes, reunidos en un convento, escuchan historias durante

unos días. Ésta la narra Parlamente. Tras la «patraña» o «faccetie», los oyentes emiten su opinión. Al final, la reunión se levanta, pues los frailes tienen que ir a rezar las vísperas en las que entonan un *De profundis* por los verdaderos amantes. El lugar en el que transcurre la acción de lo narrado es igualmente en el ducado de Borgoña, pero aquí en el Castillo de Arguille.

2. El final de las cuatro obras también es diferente, aunque tiene algunos nexos comunes. El menos trágico es el de *Carlos*, ya que no hay muerte alguna, sólo un destierro, el de *Cassandra*, y no excesivamente duro, pues ella debe ir a casa de su padre. Ludovico es perdonado. Los herederos son los que el público está esperando: Carlos, Leonora y sus hijos. Lope, indudablemente, supo dar a su historia el final que sería más aplaudido por su público, que se debía sentir congraciado con Carlos y Leonora.

En las otras obras, la duquesa muere casi despiadadamente. En la *Châtelaine*, sin dar siquiera una explicación; en el *Heptamerón* y en la 'novella', aclarando, delante de todos los invitados a la fiesta, la razón de tal atropello. Es matada con el mismo puñal con que murió el joven caballero. Existe también un destierro en el *Heptamerón*; el duque se va a una cruzada contra los turcos y cuando regresa nombra heredero a su primogénito y él ingresa en la abadía que había fundado. En la 'novella', se va a Tierra Santa y al regresar nombra heredero a su hermano (a quien había dado antes dos castillos, el de Bersalino y el de Corlaonio) e ingresa también en el convento que él había fundado, en el que se encuentran enterrados la duquesa y los dos amantes.

3. Diferentes denominaciones para el mismo personaje. En la *Châtelaine*, la joven es la Châtelaine de Vergi, sobrina del duque; en el *Heptamerón*, es la dama de Vergies, igualmente sobrina del duque; en la 'novella' de Bandello, es la dama del Verziero, sobrina también; en *Carlos*, es Leonora,

hermana del duque. En todos los casos, es viuda y sólo en el *Heptamerón* tiene hijos de su marido.

El joven amante es denominado, siguiendo el orden anterior, como Li chevaliers, el joven caballero, Carlo y Carlos.

En las tres obras, los duques carecen de nombre propio, y en la 'novella' el duque está casado en segundas nupcias con la duquesa.

4. El título, aunque la trama es la misma, incide en cada obra en un personaje distinto. En la *Châtelaine*, en la joven amante; en la comedia de Lope, en el joven amante; en el *Heptamerón*, en la duquesa; y en la 'novella', en los amantes y la duquesa.

5. Las relaciones entre los dos jóvenes, aunque se intuyen, se especifican de forma diferente. Si nos basamos en los textos, en el caso de la *Châtelaine* y del *Heptamerón* son bastante honestas, aunque en el segundo caso el duque acompaña al joven a la cita y en el jardín observa la conversación tan «honesta» que mantienen ambos. En la 'novella' y en la comedia, no hay ninguna relación deshonesta puesto que «ya» están casados en secreto.

6. Cuando la duquesa decide declarar su amor a Carlos, lo hace directamente y sin interrumpir ni una vez su conversación, como en el caso de la *Châtelaine*, o interrumpe ésta por varios motivos:

por tener que asistir a un consejo. Tardará varios días en contarle su amor al joven (*Heptamerón*).

al igual que en *Carlos*, en la 'novella' se interrumpe porque el joven tiene que asistir con el duque a una audiencia privada con el embajador francés.

7. Excepto en *Carlos*, donde esta escena no aparece, sino una similar (lágrimas, algún abrazo y suspiros de la duquesa, cuando ha sido rechazada por Carlos), la duquesa yace con el duque y gracias a sus caricias consigue convencer a su marido de

todo lo que ella quiere. En el *Heptamerón*, (también en *Carlos*, pero menos acentuado), la duquesa hace creer a su marido que está embarazada y hasta que no muere no se descubre que es falso.

8. El duque habla directamente con el joven para aclarar las dudas que la duquesa le ha planteado, en las cuatro obras. En la 'novella', además, le envía una carta.

9. Cuando el joven se siente presionado por el duque para decir el nombre de la dama a la que quiere, reacciona, en las cuatro obras, igual, aunque hay algunas variantes antes de decir la verdad.

En la *Châtelaine*, contesta con la canción del Châtelaine de Couci:

Par Dieu, Amors, fort m'est a consirer du dous solaz et de la compaignie	298
et des samblanz que m'i soloit moustrer cele qui m'ert et compaignie et amie:	
et quant regart sa simple cortoisie	
et les douz mos qu'a moi soloit parler,	302
comment me puet li euers ou cors durer?	
Quant il n'en part, certes trop est mauvés.	

En el *Heptamerón*, no quiere decir la verdad, porque los jóvenes habían prometido que si se descubría su secreto se matarían.

En la 'novella' porque lo habían jurado ante Dios y María; y en *Carlos*, porque lo habían hecho ante el ara de un altar.

10. El duque se esconde, para no ser visto en la cita amorosa, tras unos árboles (la *Châtelaine*), un nogal (*Heptamerón*), unos arbustos (la 'novella') o un laurel (*Carlos*).

11. La joven cree en la traición del amante y muere desesperada de pena y de amor. Esto ocurre en las tres obras anteriores a *Carlos*; hay que añadir una idea moralizante: la dama, en el *Heptamerón*, piensa que Dios la ha castigado por

haber incumplido el primer mandamiento y haber querido más al joven que a Él. En estas obras, escondida tras una cama, una muchacha se entera de todo. En el caso de *Carlos*, jamás Leonora tiene intención de matarse, aunque sí piensa matar a su hijo Grimaldico.

12. El joven, al ver a su amada muerta, se mata con un puñal. En el *Heptamerón*, le da tiempo de decir al duque la causa de su muerte. En la comedia, Carlos tiene intención de matarse al creer muerto a su hijo, pero le falta valor, y gracias a la oportuna aparición de Grimaldico, no se mata.

13. El duque es informado de todo el asunto, en las tres obras, por la camarera, que, accidentalmente, ha sido testigo de las dos muertes. En el *Heptamerón*, el joven moribundo le dice al duque, al ser preguntado por éste, la causa de su muerte: «por mi lengua y por la vuestra». En la comedia, es el propio Carlos el encargado de descorrer el velo que sobre sus ojos tiene Arnaldo, contándole brevemente cómo es Casandra. Los demás personajes intentan aportar algunos elementos sobre ésta, pero el duque apenas los deja, pues ya sabe lo principal: ha perdido su honor. Por tanto, su mujer debe ser castigada.

14. En las tres obras, los amantes son enterrados juntos. En el *Heptamerón*, al sepulcro se le pone un epitafio en el que se cuenta su historia por voluntad expresa del duque. La duquesa es enterrada en el mismo lugar que los amantes, un convento o abadía fundada por su marido. En la *Châtelaine* se habla de sarcófagos y en los otros dos textos de sepulcros.

15. De los tres textos se puede extraer una conclusión. En el caso de la *Châtelaine*, hay una recomendación y advertencia para todos aquellos que desean otro amor, como la duquesa, para que esta historia le sirva de ejemplo y recuerden lo que en ella pasa. En el *Heptamerón*, el narrador se dirige, fundamentalmente, a las mujeres y extrae como conclusión que se debe amar primero a Dios y después a los hombres. En la 'novella' de Bandello, hay una despedida del narrador que menciona nuevamente a quién va dedicada la historia y conclu-

ye afirmando que «de un error nacen muchos más» y que se debería aprender de esta ejemplificadora historia. En la comedia no se percibe el más mínimo atisbo moralizador: una exclamación sirve a modo de despedida y para cerrar la obra: «¡Viva Carlos!»; pero no se extrae de ella ninguna conclusión, a no ser las consecuencias de la pérdida del decoro de la duquesa, que ha sido la desencadenante de toda la trama. O los tiempos han cambiado o es una muestra más de la *libertad* con la que Lope procedía.

